

# 近代フランスにおける文学と絵画

——マネを巡るボードレールとマラルメ

中 島 弘 二

## 1. ボードレールの遍歴

周知の通り、若きボードレールは詩人としてよりもまず、サロン評を公にする美術評論家として世間的には認知されていた。18 世紀の知識人であった実父の影響もあって、彼は幼い頃から美術品に慣れ親しみ、若くして父の遺産を蕩尽していた頃から、美術品の収集には一方ならぬ情熱を抱いていたのである。『赤裸の心』には「イメージへの信仰を賛美すること（わが大いなる、わが唯一の、わが原初の情熱）」*Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*<sup>1)</sup> とはっきり書き記されている。また『1859 年のサロン』では「すこぶる若々しいわたしの眼は絵に描かれ、また版画に刷られたイメージに埋め尽くされていたが、それでも死ニイタルトモ変ワルコトナク、決して満足するということとはなかった。わたしが偶像破壊者になるよりは世界の滅亡のほうが早いだろうと思っている」*très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, impavidum ferient, avant que je devienne iconoclaste.* (Baudelaire, *Salon de 1859*, II. 624) ともらしているほどである。

### 1) ドラクロワ

その彼にとって、ドラクロワこそは文学と絵画を結ぶ掛け橋であったことは良く知られている。言語による詩の創作において内面の追求を目指した「悪の花」の詩人にとって、ドラクロワの作品はまず何よりも画家自身の内面の視覚的再現に他ならなかった。

ルネッサンス以来イタリアの模倣から始まりながら王朝美術として確固たる地位を築き上げたアカデミズムの基本は、対象の視覚的再現にあった。

神話、歴史、宗教と、モチーフが現実には有る無しにかかわらず、すべてはあたかも見るものの眼前に現に有るがものごとくリアルに描かれねばならなかったのである。

ところがドラクロワにあっては客観世界のすべては内面の欲求に従って再組織され、独自の様式に従って再提示されねばならない。画家が絵画を言わば内面の言語として機能させるために、混乱した現実の外観を統一的な意味にむけて自らの手で組織しなおさなければならないのである。素材として取り込まれた外部世界の具体的細部を取捨選択しつつ、内面に呼応するものとして、具体的ではあるが仮の姿として独自の組織を形成しなければならない。外部世界は文章におけるボキャブラリーのようなものであり、つまりは芸術家がその中から抽出すべき詩的要素として、さらには視覚記号として機能させるべきものであり、画家は単に言葉としての現実の断片を模写するのではなく、独自の組み合わせを通じて意味の一貫した文章を作らねばならないのだ。ボードレールはおそらくはドラクロワの警咳に接して学んだと思われるこうした考え方を、『1859年のサロン』で以下のように指摘し、さらにそれを63年に発表された「ウージェーヌ・ドラクロワの作品と生涯」*L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*にもう一度引用してみせる。

本質的には論理的であるこのような方法では、すべての人物と彼らの占める位置、人物たちの背景もしくは地平線を成す風景もしくは室内の情景、彼らの服装、そう言ったものすべてが生成する観念の役に立ち、独自の色彩を帯び、いわばお仕着せを纏っていないからならぬ。夢に固有の雰囲気があるように、構想が画面上の構図となれば、やはり固有の色彩環境の中に展開される必要があるのだ。

Dans une pareille méthode qui est essentiellement logique, tous les personnages, leur disposition relative, le paysage ou l'intérieur qui leur sert de fond ou d'horizon, leurs vêtements, tout enfin doit servir à l'idée génératrice et porter encore sa couleur originelle, sa livrée, pour ainsi dire. Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. (Baudelaire, *Salon de 1859*, II. 625 / *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, II. 749)

従ってボードレールにとってドラクロワの絵画は、色彩と線というポキヤブラリーを駆使したひとつの文章なのである。画面の上に視覚化されたものは画家の内面のメタフォリックな表現であるかぎり、そこには自ずと告白めいた雰囲気が付きまとう。この雰囲気を媒介にして、見る者は彼の絵画を客観世界の再現として受けとめるのではなく、視覚像に託されたその背後にある作者の秘密のメッセージに耳を澄ますこととなる。

このようにして絵画は文学に近づく。だが注意しなければならない。ドラクロワの場合にはモチーフや主題の意味するところが、また単なる図柄としてはすべてを表現しきることが不可能なようにわく言いがたい感情が、すでに一種の言語として見るものに直接語りかけてくるのである。それは色彩の表現力の援用によってイメージは図像の持つ記号としての意味の力を借りなくとも、言葉なき言葉として直接見る者の内面に訴えかけるからである。

まず注目せねばならないのは、極めて重要なことであるが、ドラクロワの絵はテーマを分析したり、もしくは理解するためにすら遠すぎてよく見えない場合でも、すでに見るものの魂に豊かな、幸福な、あるいは憂鬱な印象をもたらしちゃっていることである。彼の絵は魔術師か催眠術師のように自らの思念を放射しているかのようだ。この奇妙な現象は色彩画家としての力量もさることながら、種々の色調の完璧な協和、色彩とテーマの一致(あらかじめ画家の脳髓において決定されている)によるものである。

D'abord il faut remarquer et c'est très important, que, vue à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. (Ibid, *Exposition universelle de 1855*, II. 595)

それまでの絵画におけるモチーフや主題の意味は、この画家の場合には色彩や色調の微妙な配分によって、楽曲におけるメロディーのごとく根底

から裏打ちされている。しかしこの魔術には何の秘密もない。ただ主題の意味するところを補強するはずのメロディーが、主題がなくとも、いわば歌詞なき歌のように十分な説得力を帯びるだけなのだ。

だからここにすぐさま、主題や画像が表す内容とは独立した美の世界としての、いわゆる純粋絵画の先駆、もしくはその兆候を見て取るのは性急に過ぎよう。詩人が感銘しているのは色彩技法と主題の見事な協同であり、すべての要素がひとつの効果に収束して主題の目指す方向での表現力を増している点なのである。

ボードレールがドラクロワの聲咳に接し、またその作品に敬意をもって親しむことを通じて発見したのは、言わばそれ自体としては素材に過ぎない色彩が、画家の内面の表出——そのレヴェルでは文学や詩と異なることがない——となり得ていることであつた。色彩は物の色や陰影の媒体である前に、まず主観的感情的な価値を帯びた表現力である。それは単に色彩それ自体の輝きのみではない。と言うよりはむしろ、他の隣接した遠くに離れた色彩と呼応し、あるいは烈しく衝突し、あるいは協和し、せめぎ合うドラマのうちに総体としての調和を奏ではじめるときにもっともその力が発揮される色調なのである。

それが詩人にとっては色彩の魔術的なまでの表現力であり、ドラクロワの絵が見る者に放射する思念であつた。それは一つの一つの文章を形づくっているという意味において、詩人に言葉を発し、詩を書くことを促すものであつた。彼はまず「灯台」Les Phares と題された詩の中でドラクロワの絵画の印象を4行の詩節に纏め上げる。

ドラクロワ、墮天使たちに見舞われる血の湖  
緑衰えぬ樅の林が影を落とし  
悲しみの空のもと、風変わりなファンファーレが  
鳴り渡る。ウェーバーの息詰まる溜息のように  
Delacroix, lac de sang, hanté de mauvais anges,  
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent comme un soupir étouffé de Weber. (Ibid.)

詩人は続いてこれをドラクロワを論じる美術評論に引用してみせる。そればかりではない。彼は自分で詩句の解説を始めるのである。

「血の湖」は赤を、「墮天使たちに見舞われる」は超自然主義を、「緑衰えぬ林」は赤の補色である緑色を、「悲しみの空」は彼の絵画の騒々しいまでに雷の鳴り響く背景を、「ファンファーレとウェーバー」は彼の色彩の調和が呼び起こすロマン派音楽の観念を表すものである。

*Lac de sang: le rouge; —hanté de mauvais anges: surnaturalisme; —un bois toujours vert: le vert, complémentaire du rouge; —un ciel chagrin: les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux; —les fanfares et Weber: idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur. (Ibid)*

このようなプロセスがドラクロワを論じるに当たって重要な意味を持つところに、ボードレールにおける詩作と絵画の本質的な関係を見なければなるまい。絵画から詩へ、詩に描かれた絵画的イメージから再び論評へ。この往復と交錯こそがボードレールとドラクロワの関係を決定付けているのだから。

ドラクロワは内面の衝動を視覚的に表現しようとして色彩そのものの表現力に着目し、それをさらに図像の意味や人物の身振りとは有機的に組み合わせることによって、絵画を人間にまつわるすべての事象を包摂しうる総合芸術に変貌させた。主題と技法の一致を通じて行われる主体性の表出は内面の顕在化、視覚化としての絵画を生み出したのである。ボードレールが彼のうちに文学者の特質を見ようとするのは、その意味においてであることはいうまでもない。

ドラクロワ氏の才能のもうひとつの、きわめて偉大にして広汎な特質、そのために彼が詩人たちに愛好される画家となっている特質とは、彼が本質的には文学者であるということである。(中略)そしてしっかりと注目していただきたい。ドラクロワ氏がこのような非凡な成果をあげたのは、見かけを繕ったり、姑息な手段を駆使したりすることによるものではなく、全体の調和によるものであり、また色彩とテーマとデッサンの一部の隙もない一致と、人物の演劇的動作によるものであることに。

Une autre qualité, très grande, très vaste, du talent de M. Delacroix, et qui fait de lui le peintre aimé des poètes, c'est qu'il est essentiellement littéraire. (...) Et remarquez bien que ce n'est

jamais par la grimace, par la tricherie des moyens, que M. Delacroix arrive à ce prodigieux résultat; mais par l'ensemble, par l'accord profond, complet, entre sa couleur, son sujet, son dessin, et par la dramatique gesticulation de ses figures. (Ibid. 596)

ドラクロワの作品には、現にシェークスピア、ダンテ、バイロンなどの文学作品の直接的視覚化が、つまりはテキストに対するイラストの部分に相当する。ただ画家は古今の作家の言葉をイメージによって説明すると同時に、そこに自らの内面が呼応した結果を盛り込むことで、自己の内面の様々な衝動を顕わにした。したがって古今東西のどのような名作の場面を扱っても、彼の絵にはどこか彼自身の告白めいた雰囲気漂っている。それは統一した世界の中心に、創造主が被造物の中心にいるように、芸術家を位置付ける特権的世界である。さらに言えば自己とは異質な外部から自らを閉じることによって花開きはしても、総体としては一個の完結した、閉ざされた世界であった。若きボードレールがこの「絵画における詩人」*un poète en peinture* (Baudelaire, *Salon de 1846*, II. 432) の作品全体のトーンを「この苦悩への恐るべき賛歌」*Cet hymne terrible à la douleur* (Ibid. 436). と評しているのは偶然ではない。内面の探求が自己の世界からの乖離を、孤立を必然たらしめるのは、当然の帰結である。

ゆえにこのような絵画と文学の根源的な結合は、ときとして絵画を文学に近づけることによって絵画の独自性を否定するという危険を孕むものであった。そしておそらくはこの危険に対する認識の温度差がボードレールとマネを分かち、詩人が「現代生活の画家」としてのコンスタン・ギースに傾倒する、その背景を形成することになるのであろう。

## 2) 「現代生活の画家」ギース

ボードレールが大部の「現代生活の画家」として論じているコンスタン・ギースは写真が活版に載らなかった時代のニュースやルポの挿絵画家であり、*Illustrated London News* 新聞の特派員として活躍していた。社会的には画家や芸術家として認知されてはいないような人物を、ボードレールはなぜ「現代生活の画家」として長々と論じたのだろうか。ギースはいわゆる芸術家ではなく「世界の人」*homme du monde* (Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, II. 688) だとされている。「世界の人」とは、アトリエに閉じこもって世の中の動静には疎い画像制作職人的意味での芸

術家のアンチテーゼである。この現実世界に生起するあらゆることに偏見や予断を持たず、飽くことなき好奇の眼を持ち続ける人といった意味合いであろう。詩人にとってギースこそは作品の完成度を犠牲にしてまで、自己以外のものへの飽くことなき興味を追求する人であった。

このような、美術史の常識からすれば過大とも思えるほどの高い評価には、まず何よりも詩人自身の置かれていた状況が深くかかわっていたと思われる。1857年に出版にこぎ着けた「悪の花」は直ちに検閲に引っかかり、裁判の末に6篇の削除命令を下された。完成された詩句の形式であるアレクサンドランを多用しつつ内面のあらゆる潜在的可能性を探った「悪の花」は、詩人にとってはまさしくひとつの一貫した世界として構成されるべきものであった。削除命令は詩集そのものの構造破壊に等しいと考えた彼は、そこで「パリ風景」Tableaux de Paris という、新旧取り混ぜて18点の作品を含む詩篇を新たに加えて、61年に装いを新たに第2版を上梓する。

この「パリ風景」に収められた作品における顕著な特徴は、その題名から覗えるように外部世界への、なかなづくベンヤミンの言葉を借りれば「19世紀の首都」であるパリの現代生活の描写的要素の導入である。そればかりではない。彼は「悪の花」の有罪判決の直後から、後に「パリの憂鬱」にまとめられることになる散文詩の創作に着手しているのである。散文である詩とは、ベルトランの先例があるとはいえ、ある意味では詩の否定の危険を孕む領域である。彼が韻文詩の形式を捨ててまで散文詩にこだわったのは、その序文で本人が説明しているように、現代の都市生活が断片の非連続的な集積となっており、それに呼応する表現形式は散文詩しかないという判断があったからである。そこで彼は「悪の花」におけるような一貫性へのこだわりを180度転換する。彼は編集者のアスリノーに宛てた序文において次のように書いている。

親愛なる友よ、あなたにこのささやかな著作を贈ります。これには頭も尻尾もないというのは正当な評価ではありませんまい。なぜならここではすべてが交互に、しかも同時に頭でもあり尻尾でもあるからです。(中略)このような理想が頭にこびりついて離れないのは、とりわけ数々の巨大な都市に頻繁に出入りしているためであり、そこでの数限りない関係の交錯のためなのです。

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne

pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. (...) C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. (Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, I. 275)

外部世界に対する関心を失わずに、とりわけ日常の舞台となる都会生活をいかにして単なる断片の描写にとどめずに、文学の名に値するものとするかが散文詩の創作の動機だとすれば、問題のギース論もまたそれと機を一にして、同じような問題意識のもとに執筆されていた。われわれとしては「現代生活の画家」のうちに詩人自らの手になる「パリの憂鬱」の解説を、注釈を読み取ることも不可能ではない。

さて、この「現代生活の画家」というギース論の中で展開される「現代性」modernitéの主張は、現代の風俗、市民生活の描写をモチーフの中心として据えねばならないことを説くものである。ただしボードレールにとって、そのような試みもドラクロワが体现しているような絵画と文学の蜜月から逸脱するものであってはならなかった。細部を超えた、作品の統一性の中に何かしら深い意味が暗示されるものでなくてはならなかったのである。したがって技法としては全体の質の完成のためには細部の正確さは犠牲にされねばならない。この作品の統一性ということに関しては、詩人はすでにドラクロワ論のなかで次のように述べていたことを思い出そう。

自らが生み出された夢に忠実な良い絵というものは、ひとつの世界のように制作されなければならない。われわれの眼前にあるこの被造物の世界が、それ以前のいくつもの創造によって補完された結果であるのと同じ意味で、調和をもって制作された絵画は複数の絵画を重ね合わせたものであり、そこに新たな層がひとつ加わるごとに夢はますますリアルとなり、完成に一段と近づくものである。

Un bon tableau fidèle au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le



faisant monter d'un degré vers la perfection. (Ibid. II. *Salon de 1859*, II. 626)

それではギースの場合はどうか。ボードレールはもはやドラクロワの場合のように夢を参照することはない。その代わりに現実を表現する場合の不可欠な要素としての素朴さを強調する。さらには三次元の立体空間を二次元にリアルに置き換え再現する技術としての、ルネッサンス以来のアカデミックなデッサンを否定し、そのアンチテーゼとしての「野蛮さ」を掲げる。あたかもすべての絵画技法を無視または忘却し去った上で、ヨーロッパ文明以前の状態に遡るかのよう。

わたしが言うのは不可避で、総合的で、子供のような野蛮さであり、完成された芸術（メキシコ、エジプト、ニネベの）に往々にして見られるような野蛮さである。それは事物を大きく見、とりわけ全体の効果のうちに把握する必要から生じるものである。

Je veux parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicane, égyptienne ou ninitive), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble. (Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, II. 697)

しかしながら夢の統一性からこのような野蛮さへの移行は、その論理的帰結としてドラクロワのうちにあれほどまでに完璧な表現を見た、作品世界の統一性という大前提を崩壊させる契機を孕んでいる。ちょうど韻文詩から散文詩への移行がポエジー自体の崩壊の危機を内在させているように、なぜなら同じ全体の統一が主眼であっても野蛮さによって主導される統一の場合には、あるひとつの細部のこだわりと、それ以外の細部の一方的、独断的な無視を含意するからである。だがこのような外観の変化に対する素早い対応には、作品の統一性とそこに暗示されるべき作者の内面性の深さを損なう危険が伴うのは言うまでもない。それが端的に現われているのが、ギースにおけるデッサンの問題なのだ。

風俗のスケッチ、市民生活の描写やファッションの様々な情景のためには、最も手っ取り早くで最も安上がりな手段が最上のものである

ことはいうまでもない。芸術家がそこに美を盛れば盛るほど、作品は貴重なものとなるだろう。ただ卑近な生活や外界の事物の日々の変貌のうちには急速な動きがあるから、芸術家にもそれに応じて素早く作品を仕上げるのが求められる。

Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. Plus l'artiste y mettra de beauté, plus l'œuvre sera précieuse; mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution. (Ibid. 686)

それを突き詰めていくと芸術作品は、時とともに完成度を高め円熟するプロセスを見失い、単なる野蛮な素描に置換されるという危機に晒されるということになるだろう。だが詩人はこの危機をあくまでも絵画と文学の結合と言う観点から救おうとする。彼にとって重要なのは提示されたイメージの文学的価値であり、技法はドラクロワの場合に明らかなように、例えばよく言われるような色彩の自律や純粹絵画の観念ではなく、図像としてのイメージがもつ、意味の暗示的表現効果であった。ギースの場合にもそのような見方は変わらない。例えば彼は売春婦の生態に関わるデッサンを見て次のように洩らす。

これら（デッサン）を貴重で聖なるものとしているのは、これが大概の場合は厳しくまた暗いものであるが、数かぎりない想念を生じさせる点である。だがもし誰か浅薄な輩が G 氏のあちこちに散逸しているこうした作品に邪悪な好奇心を満たす機会を探そうとすることがあれば、わたしとしては病的な想像力を刺激するようなものは何もありませんよ、と親切心から忠告しておかねばなるまい。

Ce qui les rend précieuse et les consacre, ce sont les innombrables pensées qu'elles font naître, généralement sévères et noires. Mais si, par hasard, quelqu'un malavisé cherchait, dans ces compositions de M. G..., disséminées un peu partout, l'occasion de satisfaire une malsaine curiosité, je le préviens charitablement qu'il n'y trouvera rien de ce qui peut exciter une



(1)

imagination malade. (Ibid. 722)

### 3) マネの登場

ボードレールがギース論を執筆していたとされる 59 年から 60 年にかけて、すでにマネは彼と親しく議論を戦わす仲であった。そして 60 年には「チュイルリーの音楽会」La Musique aux Tuileries の、一種の集団肖像画の群像のなかにボードレールのポートレートをも描き込んでいた。これはまさに現代生活を描くべきだと言う詩人に対するマネなりの回答でもあったはずだ。なのにマネではなくて、新聞の報道挿絵画家であるギースをなぜ「現代生活の画家」として称揚したのか。この点についてはすでに様々な議論が積み重ねられているから、ここで詳細に立ち入るのは控えることにしよう。

いずれにしてもボードレールがマネのうちに注目したのは、例えば 1863 年作の「ロラ・ド・ヴァランス」Lola de Valence のような、画家の眼を奪うような色彩の魔力である。スペイン舞踏団のパリ上演に際してバレリーナ「ロラ・ド・ヴァランス」を描いたマネに対して、ボードレールはその複製エッチングに次のような 4 行詩を添えている。

友人諸君よ、巷に美女はかくも溢れ、  
目移りするのは良く分かる。  
けれどロラ・ド・ヴァランスには煌くものが  
バラと黒の宝石のはっとする魅惑があるではないか。  
Entre tant de beautés que partout on peut voir,  
Je comprends bien, amis, que le désir balance;  
Mais on voit scintiller en Lola de Valence  
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.  
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, I. 168)

ここではマネの色彩の意外性をともなった視覚的効果が唄われている。事実マネの手になるロラはどちらかと言うと男性的で角張った顔つきをしており、彼のモデルをつとめた、例えばメリー・ローラン、ベルト・モリゾらに比べると、素直に美女とは言いがたいものがある。ボードレールはここではドラクロワの場合とは違って精神的な価値の表現であるよりはむしろ視覚的な効果としての色彩に注目している、そしてその組み合わせの「はっとする」魅力を指摘しているのだと考えるべきなのであろう。それはドラクロワにおけるのとはまた一味違って、感情的主観的表現性が払拭された色彩それ自体の魔力であった。

さらにこの意外性の魅力は翌年には、詩人がマネに注げた散文詩「紐」La Corde において、色彩や視覚的効果こそ伴わず、審美的な評価こそまったくないが、それだけ赤裸な、偏見と予断を一掃した現実の意外性にまで発展することになる。それはマネが詩人にもたらした新しさの衝撃であった。それはすでに詩人がドラクロワのうちに見て取り、現代生活の画家としてのギースのデッサンのうちに主題の現代化と、それに伴う技法の迅速性を見て取ったような、主体から生み出される夢の形象ではなく、主体とは無関係に厳然と存在する現実のよそよそしさと意外性であった。

わたしの友人は言っていた。「幻想というものは おそらくは人間同士の関係ほどにも、あるいは人と物の関係ほどにも数知れぬものなのだろう。そしていざ幻想が消えたとき、つまりほくらが存在や事実を自分たちの外側にあるがままに目にするとき、消えた幻影に対する名残り惜しさと、新しいこと、現にあることを前にしたときの快い驚きが相半ばする奇妙な感慨に捉われてしまう」と。

Les illusions, —me disait mon ami,— sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait réel tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel. (Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, I. 328)

だが作品はあくまでフィクションである。登場する友人の言葉が現実にもネの言葉である痕跡は、実際には確認されていない。この作品の冒頭にネへの献辞が添えられているのは、ボードレールとしてネの芸術に共感しうる部分をこのようなフィクションに託したためだと考えるほうが妥当であろう。詩人がネのうちに、事物に対して人間の側から付与された意味内容を剥ぎ取ろうとする傾向を見て取り、その点について共感を顕わにしたのであると。

ただ注目すべきなのは、ボードレールはドラクロワとギースに通底する絵画と文学の結合の可能性の限界に触れているという点であろう。限界はまた臨界点でもある。

1865年、かの有名な「オランピア」のスキャンダルで孤立無援に陥ったネは当時ベルギーにいたボードレールに次のような手紙をしたためる。

親愛なるボードレール、あなたがこちらにいてくれたらと思います。わたしには罵倒が雨あられと降りかかってくる。こんな大げさなお祭り騒ぎになろうとは思いませんでした。これでは四面楚歌です。わたしの作品にあなたの健全な評価が下されたら良かったんだけど。

Je voudrais bien vous avoir ici cher Baudelaire, les injures pleuvent sur moi comme grêle, je ne m'étais pas encore trouvé à pareille fête. (...) J'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux car tous ces cris agacent.<sup>2)</sup>

だが彼の地にあってフランスにおける以上に公衆の無理解に苦しむボードレールの返事は、自分自身が辛い境遇にあるせいなのか、「あなたはあなたがたの芸術の凋落における第一人者に過ぎない」 Vous n'êtes que le

premier dans la décrépitude de votre art.<sup>3)</sup>と、否定的とも受け取れるほど素っ気ないものであった。もちろん彼は「オランピア」を直接目しているわけではない。けれどそれ以前に完成された「草上の昼食」の裸婦は見ているはずである。同じ娼婦を念頭に置いたボードレールのこの発言と、先ほどのギースの描く娼婦の世界についての言及の間には大きな隔たりがあると言わねばならない。

まずどうして「あなたがたの芸術の凋落」なのか。それは例えばマネの「草上の昼食」が、ギースのように見たものをそのまま描いているのではなく、ルネッサンス・ヴェネツィア派の画家ティツィアーノの「田園の奏楽」やラファエッロの「パリスの審判」の図像をアレンジしたものに過ぎないからであろう。それはボードレールの「現代性」のコンセプトとは基本的に相容れないものであった。

それではなぜマネはこの詩人の「現代性」に共感して以前には例えば「テュイルリーの音楽会」においてパリの市民生活を描いたはずなのに、わざわざここに来て過去の巨匠たちを下敷きにしたのだろうか。

それは一言でいえばマネの絵画の非文学性ということであろう。彼の主眼は同じ娼婦のテーマを扱いながら、現実の裸体そのものをではなくイメージの現存性を輝かそうとして、ティツィアーノやラファエロの裸体を覆っていた、また同時代のカバネルや彼の直接の師であったトマ・クチュールが踏襲していた神話性を剥ぎ取って見せるところにあった。マネはまさにイメージが喚起しうる文学的意味内容を排除するためにこそ、逆に神話や文学で覆われ続けてきた過去のイメージの解体に着手しなければならなかったのだ。ちなみにこのようなプロセスは、キュビズム以前のピカソがたどった道と無縁ではない。両者に共通するのは古典の模倣を通じた破壊のうちにこそ、創造の芽が宿りうるという確信であった。<sup>4)</sup>

マネはイメージからイメージでないものを剥ぎ取るために、もしくは剥ぎ取ったこと自体を効果的にイメージとして表現するために、過去の巨匠のイメージのパロディ的転用を必要としたのである。それが証拠に、「草上の昼食」や「オランピア」以後の作品ではそのような試みは影を潜めることになるだろう。そのような営為は伝統の側からすれば聖なる芸術への冒涇である。つとに知られたスキャンダルを巻き起こしたのは、その意味では理の当然である。

そのような見方に組せずとも、ボードレールのように現代生活をそれにふさわしいスタイルで表現することを模索する側から見れば、それが過去

の芸術に対する無用なこだわりに感じられるのも無理からぬことである。ボードレールの眼にはマネはむしろ旧来の画像の再現にあくまでこだわりつづける伝統の継承者の範疇における異端であり、時代の息吹を取り入れないために意味を欠いた形骸として残存しているイメージ（とりわけルネッサンス、18世紀スペイン絵画の）を、19世紀の半ばにあってもなお継承し続けようとしている人物と映ったのであろう。

還元すればマネが裸婦という古代から西洋美術の中心に位置する伝統イメージにまつわる様々な含意を払拭して、ぎりぎり残された可視性としてのイメージの純化を図ったのに対し、ボードレールは逆に文学的想念を喚起しないイメージに、暗示性の魔術を失ったイメージの残滓を見て取ったのである。それは詩人にとってはまさに「あなた方の芸術の凋落」の歴然たる証左に他ならなかった。

だからこそ彼はマネのイメージが神話的宗教的言説から逸脱していくことにはきわめて敏感だった。1864年の「死せるキリストと天使たち」*Christ mort avec anges*について、たとえばこのようにマネに注意を促している。

ところで槍の矛先は明きらかに右側に来ているようですね。だから展覧会の開催前に傷口の位置は訂正しておく必要があるでしょう。4福音書を読んで確認してみてください。意地悪な人たちの笑いものになってはいけませんから。

A propos, il paraît que décidément le coup de lance a été porté à droite. Il faudra donc que vous alliez changer la blessure de place, avant l'ouverture. Vérifiez donc la chose dans les quatre évangélistes. Et prenez garde de prêter à rire aux malveillants. (Baudelaire, *Correspondance*, II., 352)

すでにオランピアは様式化を徹頭徹尾排除していた。この裸婦は美しくもなく、また故意に醜さが強調されているわけでもない。それは世界の予定調和を具現したり、現に存在する女の色香を漂わせると言った意味では「裸婦」ではないのである。オランピアとは裸婦そのものの存在ではなく裸婦性の表現であり、ここで裸にされているのはイメージそのものののだ。表層と深さとが葛藤し、光と色彩が交錯し、パタイユがその「マネ」論で指摘しているように、オランピアと名づけられたイメージが存在と不在の

同時性の中で、実在と虚無の同時的出現の中で、描く側の主体性と描かれる側の人格が排除されるのである。裸婦のイメージは限りなく約束事としての美の世界から遠ざかり、まったくの虚構としての娼婦の館という舞台装置をしつらえることによって逆に価値判断から逃れている。何時でもない時、どこでもない場所において、つまりはリアルな可視性を伴った亡霊として燦然たる輝きを帯びている。<sup>5)</sup>

このとき截然たる可視性に裏打ちされたレアリスムは、無意味なものかどのような意味よりも雄弁な説得力をもって見るものに迫る。オランピアの眼にも鮮やかな可視性が顕わにするものは、このような見えるものの不可視性であった。

しかしボードレールにとってイメージは最後まで現実の代替物としての記号、一種の言語であり、意味の範疇に収まるべきものであった。つまり意味を剥ぎ取られた現実には、たとえどんなに意外でショッキングなものではあっても、それなりの確固たる実体があってしかるべきものだった。「紐」に現われたような、主体の外側にありと思しき真実との出会いも、驚愕と哀惜の共存という主体の側からの消化作用によって、意味の範疇に再統合されるプロセスと化してしまうのである。

彼にとっては絵画は造形的諸要素の有機的結合の結果であるより以前に、根本的には絵画とは無関係であるはずの神話的、文化的イメージに従属すべきものであった。たとえどんなに写實的に、リアルに現実を画面上に再現すべき場合であっても、対象の深い理解に裏打ちされた想像力がそれだけ微妙かつ精細に働いていなければならないのである。

だからこそボードレールはドラクロワに対しては手放しの賛辞を送りつつ、マネに対しては論理的には矛盾した対応をせざるを得なかったのだといえるだろう。

こうしてボードレールは終止一貫してイメージの暗示的意味の世界に、想像力が現実を素材として生み出す絶対的な内的ヴィジョンにとり憑かれていた。だからこそマネの才能を現代というテーマを「こうした生き生きとして幅のある、鋭敏かつ大胆な想像力」*cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse* (Baudelaire, *Salon de 1859*, II. 738) によって表現したと称賛しつつ、あくまでもそこに働いている、あるいは働いてしかるべき想像力の役割を強調するにとどまって、ギースの場合のように多くを語ることは決してなかったのである。



マネとルグロは現実に対する彼らのはっきりとした好みに——これはすでにして良い兆候であるが——現代の現実を結び付ける。それなくしてはどんな上質な能力も主人なき召使に、指導なき首謀者に過ぎないとは、はっきり言っておかねばならない。

M. Manet et Legros unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne, —ce qui est déjà un bon symptôme,— sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maître, des agents sans gouvernement. (Ibid.)

逆に言えば、ボードレールは直接与件としての現実が想像力の介在なしにそのまま作品であることをあくまで拒んでいることになる。ちなみに当時華々しく登場してとりわけ肖像画の社会的効用に壊滅的打撃を与えていた写真についても、彼は同じような立場をとった。写真を人体デッサンをモデルなしで行う際の記憶の手段として扱おうとしたドラクロワの擧に倣って、あくまで副次的手段としてしか評価しようとしなかったのである。

とは言え、二人の親交はそのような違いを超えて存続したことも事実である。マネはボードレールの愛人であるジャンヌ・デュヴァルの肖像を描き、ボードレールは前述のように「紐」の冒頭にマネへの献辞を添えることによって二人はともどもに友情を明かしている。

すでに見て来たように、ボードレールにおいては絵画は自らの詩作における試みと対応する、もう一つの表現手段であった。彼の詩作は少なくとも出版年次としてはほぼ同時期にあたる種々の美術批評における作品評価の試みと対応しており、互いに交錯し、重なり合っている。彼がとりわけ評価した作家たちは、ドラクロワを始めとしてこの詩人の詩作にどれほど重大な影響をもたらしたか計り知れないと言っていいただろう。

だがそんな詩人も、敢えて言えばドラクロワからマネへの転換を、その媒介としてギースを持ち出してみたもの、十分消化しきれぬうちに世を去ったとも言えるのかもしれない。あるいはドラクロワの想像力の支配によって超自然的知覚を実現する文学的世界と、マネの本質的には非人称的なまなざしのもとに現われる、意味を剥奪した細部の不気味な現存の間で身を引裂かれ、その悲劇を身をもって生きたところに彼が自身の英雄性があったのではないだろうか。

すくなくともこのような文学との不可分の繋がりは、若き美術評論家としてのボードレールにとってもっとも重要な著作である「1846 年のサロン」Salon de 1846 の最終章のタイトルである「現代生活の英雄性」De l'Héroïsme de la vie moderne からすでに顕著に現われている。この章は、絵画が実生活の叙事詩的な理想化を旨とした古代の伝統への復帰を呼びかけるものであり、現代の新しい情熱に固有の美がありうることを強調しているのだが、このとき詩人が大幅に依拠しているのがバルザックの作品に現われる数々の登場人物の生きざまであることも忘れてはなるまい。彼は初めから文学の実質の異なる表現形態として絵画を考えているのだ。ちなみにこの傾向は彼が後にドーミエやシャルル・メリオンについて論じるときも明白に現われている。<sup>6)</sup>

いずれにしてもボードレールの目からすればマネはドラクロワの継承者とはなりえなかった。彼のギース論、つまり大部な「現代生活の画家」は、現実に残された作品そのものと比べていかにも秀逸であり、むしろ同時期に執筆された散文詩「パリの憂鬱」の見事なパラフレーズになっているのも、おそらくそのためなのだ。

## 2. マラルメとマネの交感

### 1) マネとマラルメ、仲介者としてのボードレール

ベルギー滞在中のボードレールは、1866 年になって教会の中で昏倒する。失語症と半身不随に陥り、パリに戻って翌年には息を引き取るのである。

一方ボードレールのことは「悪の花」の詩集を通じてしか知らなかったリセの英語教員マラルメは、翌 67 年にはブザンソンからアヴィニョンに転任し、1871 年にパリに居を定めるまでは彼の地にとどまっていた。そして周知のようにこの地で神経性の偏頭痛に悩まされながら、意識の純化を通じて作品を一個の凝縮した宇宙たらしめるという壮大な志を抱く。彼はヴィリエ・ド・リラダンにこう打ち明けている。

わたしは強い感受性に助けられ、詩と宇宙との根本的な関係を理解していました。そして詩を純粹なものにするために、それを夢と偶然から脱却させようというつもりでおりました。(中略)わたしは純粹無という消し去ることのかなわぬ観念を抱き続けるために、わが脳髓に絶対空の感覚を植え付けねばならなかったのです。

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard, et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. (...) pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu.<sup>7)</sup>

マラルメは当時、意識を空無に還元して、いわばいったん死に絶えた後に始めから生きなおすという空前絶後の試みに発狂の瀬戸際にまで追い込まれていた。ボードレールと面識こそなかったがいち早く「悪の花」の詩人を高く評価していた彼にとっては、ボードレールこそは至高の詩人であった。その彼がボードレールの訃報に接してどんな思いを抱いたかは想像に難くない。

今は亡きわれらが、聖なるボードレールが終えたところから始めようなどとは（永遠がわたしの内で煌き、時間の観念を食い尽くしたとはいえ）、ほんとうにわたしには恐ろしい気がします。

Vraiment, j'ai bien peur de commencer (quoique, certes, l'Eternité ait scintillé en moi: et dévore la notion du Temps) par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini.<sup>8)</sup>

こうしてボードレールの末期に将来の詩的創造に関する暗い不安を重ねていた彼は、やがて自己の精神錯乱と意識の純化のプロセスを「イジチュール」 Igitur という死と回生のドラマに纏め上げることになる。

さて 1870 年、パリではコミューヌが勃発する。マネはコミューヌの戦乱の最中にもパリに留まり、妻子をフランス南西部の片田舎に避難させながら、自らはパリ防衛の義勇兵としてプロシヤと政府軍に立ち向かう。周知のように戦闘は酸鼻を極め、最終的には 20000 人近くの兵士が銃殺されて、街路も死体の投げ込まれたセヌ川も血の色に染め上げられたと言われている。マネはその悲惨な情景をいくつかの作品に託していた。そしてコミューヌが終息してまもなくの 1873 年、彼はサン・ラザール駅のすぐ脇のサン・ペテルスブルグ通りに新たにアトリエを構える。

その少し前、1871 年、パリ・コミューヌの混乱のあとが未だあちこち

に残っていたパリに、マラルメはリセの英語教師として赴任してきた。ようやくかねてからの念願がかなったのである。彼はサン・ラザール駅に近いモスクワ通りにささやかなアパートマンを見つけた。それがたまたまマネのアトリエからほんの 200 メートルほどのところだったのである。

運命のいたずらというべきか、早くからボードレールに傾倒していたマラルメは 69 年の段階ですでにアスリノーが出版した「悪の花」の扉絵になったエッチング、「ボードレールの肖像」でマネのことも名前だけは知っていた。それが今や画家と同じ街区で踵を接することとなったのである。マネと知り合ったのは 73 年の秋のことである。彼はほどなくして画家のアトリエに足しげく通いはじめ、二人の間で芸術についての論議は一挙に沸騰した。こうしてマラルメは個人的には面識のなかったボードレールの、言わば仲立ちでマネと知り合い、真摯な友情を育むことになったのである。マラルメは「1874 年の絵画審査員とエドゥアール・マネ」Le jury de Peinture de 1847 et M. Manet を書いてサロンに落選した「燕」Les



(2)

Hirondelles と「オペラ座の仮装舞踏会」Bal à l'Opéra の擁護に熱弁をふるうこととなる。一方マネは彼の訳したポーの「大鳥」Le Corbeau に挿絵を描きはじめる。こうして彼らは同じ創造の秘密に分け入ることになるのである。

そして 76 年、マネはさらにマラルメの「半獣神の午後」L'Après-midi d'un faune の挿絵にも手を染める。それから彼はこの年のサロンに落選した「芸術家」L'Artiste と「洗濯」Le Linge の復権を図るべく、クールベの先例に倣って自宅アトリエを開放して一種の回顧展を行った。マネはそこでドゥミモンドデーヌの美女として噂の高いメリー・ローランと知り合い、彼の絵のモデルをつとめてもらうこととなる。またマネに彼女を紹介されたマラルメは、彼女が同じモスクワ通りに住んでいたことも手伝って、終生憧れの的として、また詩のモチーフとしてさまざまに登場させ、1883 年マネの死後はさらに親交を深めていったのである。

とはいえマラルメにはそもそもボードレールのような骨の髄まで染み付いたイメージへの、自らのうちに潜む詩情を視覚化して現前させるものとしてのイメージへの愛好はなかった。彼はむしろ言葉少なくしかし冷静に、正確に作品を見ることに徹しているように思われる。

画家との交流といってもたまたま青春時代を共にしたが、パリコミュニティで若くして戦死してしまったアンリ・レニョーと、パリに出てたまたま知り合ったマネ以外には特に画壇と交流があったというわけでもない。確かにマラルメは知人の画家をテーマとして「ホイッスラーへの手紙」Le Billet à Whistler, 「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌへのオマージュ」L'Hommage à Puvis de Chavannes の詩を作り、マネの版画「道化役者」Le Policinelle に 4 行詩を捧げてはいるが、全体としてはそれは微々たるものであり、ボードレールのように当時のサロン全体を視野に入れて積極的に論じつつ、詩作とのクロスオーバーの視点を常に持ちつつけるような傾向はなかったといっていだろう。

少なくともマラルメが画家について論じ始めるのはマネを知って毎日のように顔をあわせるようになってからのことである。ドガ、モネ、ルノワール、ロートレック、ロダン、ベルト・モリゾ、ホイッスラー、さらにはゴーガン、ヴィヤールなど他の芸術家たちとパリや、とりわけセーヌ河畔に借りたヴァルヴァンの別荘で親交を温めるようになるのは、そして彼らの名前を詩や評論に登場させるのは、ずっと後になってからのことなのである。しかも彼らの大部分とはマネとの交友を通じて知り合っているのだ

ある。その意味においてもマネとの出会いは決定的な意味を持つと言っても過言ではない。

とは言え、マラルメのマネに対する見方はボードレールのそれとはかなり異なっていた。彼はマネの試みるイメージの無意味さの露呈のうちにこそ、積極的な意味を見出そうとする。ボードレールがイメージを介し、逆説を含めて何らかの意味のある偉大さ、英雄性を見出そうとしたのに対して、マラルメはボードレールを崇敬しながらも、イメージの意味を払拭した感覚の純粹さと精神の無垢に、より大きく傾いているのである。

マラルメはマネと出会って以来、ほとんど毎日のように彼のアトリエを訪ねている。二人の会話、そしてアトリエを訪れる画家仲間たちとの交流、そうしたものが彼より十歳年下の若きマラルメの絵画に関する関心を否が応でも目覚めさせていったことは充分想像がつく。だが関係は一方的なものであるはずもない。マネもまたマラルメに対する理解と分野を越えて共有する芸術観を作品の形で表わそうと試みている。

1876年には、小さいが極めて完成度の高い、タッチの微妙な積み重ねのうちにろうじて画面から浮上する詩人のポートレートを描くのである。

そのタッチはオランピアのほぼ均一な色面と、色面の境界が形作る鮮やかな輪郭の強調とは違って、印象派に固有なタッチはそれ自体としてはイ



(3)

メージを形成しないにもかかわらず、その積み重ねと間隙のうちに自ずとイメージが見る人のまなざしの内に浮上するものである。

マネがモネ、ルノワールら印象派の画家たちに接近してセーヌ河畔を逍遥して「アルジャントゥイユ」Argenteuil や「舟遊び」En Bateau を描いたのは 74 年のことである。彼はその後ヴェニスに行って水と光と色彩の戯れをとくと研究していた。その彼が 76 年、満を持して取り組んだこの肖像画には、演出のための小道具は、強いて言えばパイプとその煙くらいなもので、一切使われていない。なのに後にバタイユをして「この絵は芸術と文学の歴史において例外的なものなのだ。この画布の空間の中で二つの偉大な精神が光り輝いている」Dans l'histoire de l'art et de la littérature, ce tableau est exceptionnel. Il rayonne l'amitié de deux grands esprits.; dans l'espace de cette toile.<sup>9)</sup>と言わしめるほどの出来栄えだったのである。

そして一見雑に、未完成に見える筆捌きは、マラルメの視覚像と言うよりは画家と詩人の間にある精神的関係性を視覚化しながらも、軽やかに空気の中に震えている。描かれているのはマラルメその人と言うよりもマネとマラルメという類まれな精神の出会いであり、作品はそこで培われた精神性の実質となりえているのである。

このような手法の導入は、マネの側からするマラルメ理解を如実に示すものといえよう。なぜなら逆接めいた言い方ではあるが、マネはこのポートレートを描くにあたり、自分の目で見た感動を絵筆に託してつまびらかにするというよりは、冷静に客観的に、まるで 作品そのものが彼の織り成す筆触の組み合わせから、その移ろいやすい実質を浮かび上がらせることに情熱を傾けているように思われるからである。

このような変化の意味は、マラルメに知り合う以前の 68 年に制作された「エミール・ゾラの肖像」と比べると、いっそう明白となる。60 年代初頭にエクス・アン・プロヴァンスからパリに出たゾラは、おそらくは同郷の友人であるセザンヌと共に 1861 年のサロンでマネの「ギタレロ」や「マネの両親の肖像」に接したであろう。そして美術評論にも手を染めていたゾラは、マネが 66 年のサロンにマネが落選したと知るや、この「明日の巨匠」のために熱烈な論陣を張ったことは良く知られている。お礼の意味を兼ねてゾラの肖像画を描き始めたマネについて、モデルとしてポーズをしていた彼はその制作態度を次のように描写している。



(4)

彼はわたしのことなぞ忘れていた。もはやこうして目の前にいることにも気がつかないのである。そしてただひたすら、わたしが他では決して見たこともないような芸術的良心をもって注意深く、まるでそこらのけだものみたいな人を模写するごとくに私のことを模写していた。

Il m'avait oublié, il ne savait plus que j'étais là, il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque, avec une attention, une conscience artistique que je n'avais jamais vue ailleurs.<sup>10)</sup>

この作品の画面構成は、ゾラと彼の手になる小冊子『マネ』以外にも画家自身の活動の痕跡（オランピアの複製写真，ヴェラスケスの複製版画）と異国趣味（国明の浮世絵と屏風のジャポニスム）に満たされた，画家自身の



世界の表現となっている点できわめて伝統的なものである。しかもゾラが手にするだけで中身に関心を持っていないかに見える分厚い本は、マネが座右の銘としていたシャルル・ブランの『画人伝』であり、開かれているページは右上のヴェラスケスの複製版画に対応していることがすでに指摘されている。<sup>11)</sup>

画風としてまず目に付くのはゾラのプロックコートと、彼の手にした本の白いページの激しいコントラストを中心にして展開される闇と光のさまざまな拮抗と協和である。また浮世絵風の色面の組み合わせの結果として生じる、シャープな輪郭線と画面全体を支配する幾何学的構成である。しかし全体としては見えるもののそのままの再現が主調となっており、まさにその意味でゾラの自然主義の理念のメタフォリックな表現となっている点が注目される。しかしいづれにしてもこれに比べると「マラルメの肖像」がどれほどの飛躍なのかは、一目瞭然と言うものであろう。

そもそもマラルメは 67 年、アヴィニョン時代にすでに主体が客体を客観的に把握しようという認識レベルについての根本的な不信を抱くにいたっていたことをここでもう一度想起しよう。

わたしは恐るべき 1 年間を過ごしました。わたしの思惟は思惟それ自体を思惟し、そして純粋観念に到達したのです。この長き苦悩の間にわが存在が苦しんだことすべては、とうてい語り尽くせるものではない。だが幸いにも、わたしは完全に死んでいる。(中略) わたしはふたたび無になるだろう。つまりいまやわたしは非人称であり、かつて君の知ったステファヌではない——かつてわたしであったものを通して、精神的宇宙が姿を映し、展開するためにそなわっているひとつの能力なのだ。

Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contre coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort, (...) je reviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu—mais une aptitude qu' a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.<sup>12)</sup>

このようにして意識とは、主体とは、それを通じて存在が姿を現す場としての非人称と定義されうる。主体は主体を超えたものと共鳴することによって、物質的に限定された存在であり続けながらもなおかつ、自己の限定から自由になり、ある意味では自己の肉体に連なる形で無限性を獲得すると言う逆説を生きることになる。

しっかりと人間であるためには、自然は自らを思惟するのだからして、体全体で考えることが必要だと思います——そうすればヴァイオリンの弦の振動が空洞の木箱と直ちに共鳴するように、思惟も充実にして協和するのです。

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps—ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux.<sup>13)</sup>

これはおそらくある日突然自分がヴァイオリンになったことを自覚したランボーの経験とさほど遠くはないものであろう。ちなみにマラルメはマネの作品に「見者のまなざしによってもたらされた単純化」La simplification apportée par un regard de Voyant<sup>14)</sup>を看取している。少なくともマネはマラルメのこのような思考を絵画の分野で実験したと言えるのかもしれない。ともあれ、そのような見方でもう少し両者の関係を検討してみることにしよう。

## 2) マネの「洗濯」Le linge が洗濯しているものは

マラルメが「1874 年の絵画審査員とエドゥアール・マネ」Jury de peinture pour 1874 et Edouard Manet を発表したのも、ちょうどこうしてマネが詩人の肖像画の制作に余念がなかった頃である。そして 1876 年、マラルメはロンドンの雑誌「月刊美術評論」にフランス絵画の最新事情についての論文寄稿を依頼された。このとき執筆された「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」Les Impressionistes et Edouard Manet は、マラルメの美術評論というよりもむしろ、彼自身の詩学の絵画の領域への適用というべきものであり、卓越したマネ論であると同時に彼が絵画についての、ひいては芸術一般についての思考を徹底させたものである。ここで詩人はマネの絵画を語りながら、自らの詩の創造の秘密を明かしている

とも言えるだろう。その意味でもこれは特別に重要なものである。

前述のバタイユの言葉は、この場合にも同じように当てはまるだろう。少なくとも絵画と文学、両者の方向性がこれほどまでびたりと一致した例を、わたしは寡聞にして知らない。ところが周知のようにそのオリジナル原稿は失われ、マラルメ自身が認めていた誤訳を含む英語の翻訳のみが残されているのみだ。フランス語版としてはこの英語版の重訳しか目にすることができないのは、なんという運命の巡り合わせであろうか。

それはさておくとして、マラルメはまず始めに近代絵画をロマン派から方向転換させた先駆としてのクールベのレアリスムを高く評価する。この画家が伝統的なイメージに対するアンチテーゼを掲げたからだ。例えば「オルナンの埋葬」Enterrement à Ornan では、誰が埋葬されているのか判別不能な村の埋葬の光景を、大規模な歴史画に仕立ててみせる。詩人はそのようなリアリズムを、想像力の一切の干渉を排除した偉大な運動だとして称揚することからはじめる。

1860 年頃、クールベがその作品を展示し始めるや、突然、消えることのない光が前方に射しはじめた。これはある程度まで、文学に現われた運動と期を一にするものであった。その運動とは、リアリズムの名称で呼ばれるもので、事物を見られたままに、真に迫って描写することにより、心に深く刻みつけると同時に、おせっかいな想像力を厳しく排除するというものである。

Mais, vers 1860, une soudaine lumière, et durable, se mit à briller lorsque Courbet commença à exposer. Ses œuvres coïncidaient alors jusqu'à un certain point avec un mouvement qui s'était fait jour en littérature, auquel s'attacha le terme de réalisme. Ce qui veut dire qu'il cherchait à se graver dans l'esprit par une vivante description de la réalité selon l'apparence, à la vigoureuse exclusion de toute ingérence de la part de l'imagination;<sup>15)</sup>

ボードレーがドラクロワとともにあれほど重視した想像力は、ここでは「おせっかいな」なものであり、断固として排斥されるべきものになっていることにまず注目すべきであろう。

確かにクールベのレアリスムは神話的言説に抵抗し、そこから自らを解

放する所作である。だがその一方で彼はあくまで再現的イメージにこだわ  
り、見えるものに絶対的な信頼を寄せていることも否定できない。そのた  
めに再現的イメージは同時に言語的な機能を担う記号と化し、自らの反抗  
を主張するための言説ともなっているのだ。だからこそ「オルナンの埋葬」  
において歴史画の言説を埋葬したはずなのに、「画家のアトリエ」におい  
ては一転し、自伝的要素を図像によるアレゴリーとして再構成し始めるの  
である。なるほどクールベは美を醜に、偉大さを卑近な日常時に、意味を  
無意味に置き換えて見せる。しかし対象をいかにもそれらしく、あるいは  
見るものにとって感動的な相貌において描き出すということは、とどのつ  
まりは様式化であり、自らの価値基準に従ってありのままの現実を再構成  
する、自らの内的欲求に応えうるものを作り出すことである（この点だけ  
を考えれば条件付だとしてもボードレールの共感を得たのにも不思議はな  
いだろう）。

もちろんマラルメはそこまでは言っていないが、彼がマネのうちにクー  
ルベのレアリスム以上のものを見出したとすれば、それはマネがクールベの  
方向をおし進めながらにさらに別の段階に到達したからではあるまいか。

文学の世界でも同じような現象は起こるのだが、何か新しいイメ  
ージがわたしたちに提示され、それが突然共感を呼び起こす。わたし  
たちがマネの作品において好きなのは、この衝撃である。それは長い  
間隠されていて、突然明かされたためにわたしたちみなを驚かす何も  
のかに似ている。魅惑的であると同時によそよそしく、エキセントリ  
ックでしかも斬新な何か。マネが与えてくれるのはこうした類のもの  
だが、これこそわたしたちを取り巻く生活環境に必要なものなのだ。

La littérature en apporte un parallèle, quand nos sympathies  
sont soudain éveillées par l'offre de nouvelles images. C'est ce que  
j'aime chez Manet. Nous en fûmes tous surpris, comme d'une  
chose tenue longtemps cachée et brusquement révélée. Captivant  
et choquant à la fois, excentriques et inédits, les types qu'il nous  
propose répondaient à un besoin du milieu où nous vivons.<sup>16)</sup>

この文章だけ取り出してみると、それはいかにも先に引用したボード  
レールの「紐」のパラフレーズのような印象を受ける。しかしマラルメはボ  
ードレールがいち早くマネのうちに認めていたこの新しい衝撃の価値を、

絵画の主題ではなく、敢えて言えば造形的要素の方にシフトさせていく。それは彼がマネから直接聞いたとして引用している以下のような言葉を手がかりにした考察である。

一つの作品に取り掛かるたびに自分はその中に、まっ逆さまに飛び込んでいく。安全に泳ぐすべを会得する最も確実な方法は、たとえそれがどれほど危険に見えようとも、まず水に飛び込むことだということ。これを心得ている人間のように自分を感じるのだ、と彼はわれわれに語った。

Chaque fois qu'il attaque un tableau, nous dit-il, il y plonge la tête la première, partageant le sentiment que la plus sûr méthode, bien que dangereuse en apparence, pour devenir bon nageur, est de se jeter à l'eau.<sup>17)</sup>

マネは想像力というものがない。いやそれ以上に現実への一瞥と精神を集中した凝視の間に、ちょうど一眼レフカメラのファインダーから焦点を絞り込むような一貫性がない。対象を見る。見続ける。しかし一貫しているのは見るというスタンスのみであって、実質的にそれがどのような経験なのかは皆目不透明なのだ。「まっ逆さまに飛び込んで」il y plonge la tête la première その後に何が起こるか予測はまったく立たないのだ。だから彼は現にあるものを見てから、あるいはしかと見定めてから、その視覚像を画布の上に忠実に再現するのではない。いやむしろ見れば見るほど、それはカメラ的な意味での焦点を結ばなくなってしまうのだ。結果として生じるのは筆触の乱れ、不連続、そして異様な側面の突出である。

いずれにしてもマラルメの主眼は 76 年のサロンに落選してマネのアトリエの『落選展』Salon des refuses に掲げられ、画家の最も重要な作品として論じられている「洗濯」Le Linge の意義を論じることだった。

これはやはり「紐」と同じく母親と子供とを巡る情景であるが、描かれた主題の意味としては、ボードレールの描く母子関係とは打って変わって、ごくありきたりのむしろ誰が見てもほほえましい情景であり、その意味では衝撃的なものはまったくない。残念ながらこの作品はバーنزコレクションの一部であり、複製以外にはほとんど人の目に触れて来はしなかったし、著者も現物を目にしたことはないものである。だが写真を見るかぎりでは、もしこれが例えば『草上の昼食』の横にオルセーにでも展示されて



(5)

いれば、従来のマネに対するわれわれのイメージにもなんらかの変化を強いることになるものと想像される類のものであろう。

パリの建物の緑生い茂る中庭で、青い服の婦人が洗濯物を絞りながら架けられた紐に干している。だが青く澄んだ空気に濡れているのは洗濯物だけではない。洗濯している母親も、花々の間から顔を出して母親を見上げながら洗濯桶を支える子供も、やはり煙立つような光の中に浸り、濡れている。

ごくありふれて、それ自体としてはさほど意味のない光景と人物は、見えるものと見えないものの、正確で生まれつきの知覚によって捉えられ、可能な限り単純化されて空気の輝きに無差別に溶け込んでいる。存在するものの現われとして宇宙的戦慄の中にかすかに震えている。マラルメにとってはすべてが光に濡れて、光と区別がつかなくなるほどの輝きに満ちた状態を実現することこそが、「外光」というものののだ。彼はそのなかでまず、この作品のうちに「現時点におけるあらゆる思考と、それらの表現

手段の完璧で決定的なレパートリー」répertoire complet et définitive de toutes les idées actuelles et de leurs moyens d'exécution<sup>18)</sup>を見て取る。

空気はあたかも魔法をかけられた存在であるかのように、絶対的現実として君臨している。この空気は芸術の魔力のおかげで個人でも、感覚でもなく、諸々の現象に技法がもたらした秩序によってひとつの生命が与えられている。驚いたわれわれの眼前で現象は絶えざる変貌を遂げ、その目には見えない活動は、目に見える形となって現われている。だがどのようにして？ 表面と深さが、色彩と空気が融合し、また闘争することを通じて。外光、すなわちそれはわれわれが検討しつつある問題の、発端であり終末である。(中略)

絵の細部に関して言えば、画面を照らす明るい輝きや、それを覆う透明な影がただ通りすがりにだけ、鑑賞者が表現された主題を見るまさにその瞬間に、これが反射し、絶えず変化する光の調和によって構成されており、一定不変のものとは思われないが、それでも運動と、光と、生命に震えているとすることが可能となるように、なにものも絶対に固定されていてはならないのである。

L'air règne en réalité absolue, comme possédant une existence enchantée, à lui conférée par la sorcellerie de l'art, une vie qui n'est ni de l'individu ni des sens mais de l'ordre des phénomènes conjurés par la science et montrés à nos yeux étonnés, avec ses métamorphoses perpétuelles et son invisible action, rendue visible. Et comment ? Par le mélange ou le conflit entretenu entre surface et profondeur, couleur et lumière. Plein air: c'est le début et la fin du problème que nous étudions. (...)

Quant aux détails du tableau, rien ne doit être absolument arrêté, de sorte que nous puissions sentir que la lumière brillante qui éclaire le tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont qu'en passant, juste au moment où le spectateur regarde le sujet représenté, qui, composé d'une harmonie de lumières reflétées et sans cesse changeantes, ne peut être supposé sembler constamment le même, mais palpiter de mouvement, de lumière et de vie<sup>18)</sup>

マラルメが「洗濯」のうちに見て取った衝撃は、繰り返しになるが主題やイメージの中にあるのではない。「外光」という、それ自体としては目にも見えず、なんら主題の意味には寄与するところのないものにこそ含まれるのである。しかも色彩の魔術は地上的なるものの錬金術的純正を通じて、この世ならぬものへの超越を目指すのではない。それは現に在るものから地上的なるものを洗いおとし、そこに空白ではないそこはかとなき味わいを持たせることによって、地上に隠された深い味わいを再発見させるものなのだ。それは意味の不在のうちに立ちのぼる現存の輝きであり、その透明な輝きのうちに人、物、微笑、風が同じレベルに置かれ、無限に広がる宇宙的汎神論の世界を形成するものである。

その意味ではマラルメにとってはこの「洗濯」は「詩の危機」以前にすでに、彼の詩学の宣言としての価値をもつものといえよう。後に「詩の危機」*Crise de vers* に明らかにされる詩人の純粋芸術の観念の萌芽がすでにここに現われている。それは外部世界の客観的表象から印象主義を経て、つまりは外光に浸された自然の生命を再創造する芸術を通じての、内在性の勝利と喜びである。この自然の再創造という観念がマネとマラルメを、一方が他方の分身かと思いがうばかりに強く結びつけたのである。

自然に対峙する画家というものは、何を願うのだろうか？ 模倣することか。ならばいくら努力しても、生命と空間という計り知れぬ強みを持っているモデルに肩を並べるようなことは決してあり得ないだろう。いや、そうではないのだ！ この美しい顔、あの緑の風景ならばやがて老い、枯れるであろうが、わたしは現実にあるがごとくに真実で、思い出にあるがごとく美しく、そしていつまでも自分のものとして心の中に、それらをいつまでも持ち続けるであろう。あるいは芸術創造のわたしの本能をさらに満足させるために、わたしが印象主義の力で救うもの、それは物質の一断面ではない。そういうものならずすでに存在し、どのような単なる再現にも優っている。そうではなくて、タッチを一つずつ重ねて自然を再創造したという喜びなのだ。

À quoi peut prétendre un peintre en tête à tête avec la nature ? A l'imiter ? Mais alors tous ces efforts ne pourront jamais égaler le modèle, avec ses avantages inappréciables de vie et d'espace. Ah, non ! Ce beau visage, ce vert paysage, vieillera, se flétrira, mais je les aurai pour toujours aussi vrais que dans la réalité, aussi beaux



que dans le souvenir, et impérissablement miens, ou, pour mieux satisfaire mon instinct de création artistique, ce que je sauve par le pouvoir de l'impressionisme, ce n'est pas une tranche de matière, laquelle existe déjà, supérieure à n'importe quelle simple représentation, mais le plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche.<sup>19)</sup>

「自然の再創造」に関して突出した存在であるマネは、イメージのもたらすあらゆる言説から自らを解放することに専念する。一方でマラルメはそのようなマネの価値を初めて「詩的な洞察」をもって見抜いた「わが国最大の詩人」としてボードレールの名を挙げ、彼に敬意を表するのだ。だがマラルメはボードレールの指摘していなかったマネの芸術の核心に迫ろうとして、この画家の場合には一つ一つの作品が、精神の新たな創造であるという。それは視覚的に鮮明な再現的描写を廃し、暗示のうちに、対象を指示しながら同時にそれが波動のうちに消滅する様相を捉えることによってかろうじて実現されるであろう。

なるほど手は、その動かし方から得られたいくつかの秘密を保持するだろう。だが眼は他で見たものすべてを忘れて、面前の物から学び直さなくてはならない。目は過去の記憶にはこだわらず、ひたすら眼前にあるものを、初めて目にするかのように見なくてはならない。そして手は以前の熟練した動きをいっさい忘れて、意思のみによって導かれる非人称的抽象の器官とならなくてはならない。芸術家としては、個としての自立を享受するにあたり、自らの個人的な感情や、特別の嗜好の類をさしあたっては消し去り、無視し、遠ざけておくことになる。

La main, il est vrai, gardera certains secrets acquis de manipulation, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu ailleurs et réapprendre à partir de ce qui le confronte. Il doit rompre avec la mémoire, ne voyant que ce qui s'offre au regard comme pour la première fois, et la main doit se faire un organe d'abstraction impersonnel, dirigée seulement par la volonté, oublieuse de toute dextérité antérieure. Quant à l'artiste, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour le moment résorbés, ignorés ou

mis à l'écart pour jouir de son autonomie personnelle.<sup>(19)</sup>

こうして芸術家は個人的な感情や嗜好を超えたところに成立する、それ自体として満たされた存在としての作品を享受する。これはマラルメにとっては何も絵画に限った話ではない。むしろパリにおけるマネとの邂逅は、彼自身がすでにアヴィニオンで、文字通り生きるか死ぬかの瀬戸際で考えてきたものとして先に引用した「いまやわたしは非人称であり、かつて君の知ったステファヌではない——かつてわたしであったものを通して、精神的宇宙が姿を映し、展開するためにそなわっているひとつの能力なのだ。」<sup>(12)</sup>という言葉の視覚的表現を見出したと言ってしかるべきであろう。

マラルメの言う「自然の再創造」とは、なかんずく類推によるものである。画家の目前にあるのは、あくまで自然の一断面である。それをそのままコピーしても自然を再現したことにはならないし、かといって自然全体を一つの統一ある相貌において捉えることは原理的に不可能である。光の中に現われ、刻々とその相貌が移ろい行く自然をそのまま現す絵の具はないとすれば、画家は色彩よりはむしろそのトーンを調整し、筆のタッチをさまざまに加減して、おおまかに自然と同じような構造を再構成していかねばならないだろう。

彼のなしうることは唯一つ、眼前の部分を相貌としてではなく、あくまで自然の一断面として構造化していくことだ。その構造化、組織化において残余の、限りなく広い世界とのつながりを感じさせることだ。つながりを感じさせる波動として細部を組織化することだ。言うまでもなくここで細部とっているのは、物として名づけうる細かな、だが名前に見合って独立した断片のことではない。名づけうるものたちのうちに、それらを縦横に貫走する名づけ得ぬものの存在を追跡することだ。その中で名づけうる個々のものは、それ自体としては意味を構成しない微妙な反映の無限の変化に席を譲るのである。

少なくともこのような考え方は、十数年たった後に 1886 年になって発表されるマラルメの「詩の危機」においてはさらに明確になる、作品とそれを造る主体の分離、あるいは消滅を予告するものである。「印象派とマネ」がまず「芸術に良く現われるああした意想外の危機のひとつ」に言及していることは偶然ではない。その意味ではこの「印象派とマネ」はイブ・ペイレの指摘するように<sup>(20)</sup>「詩の危機」に先立つ「絵画の危機」と見なすことも不可能ではあるまい。少なくともマラルメは純粹詩の概念を明

確にする以前に、すでにその基本的な方向をマネのうちに認めたものだと  
言わねばなるまい。

マラルメは「詩の危機」において言うことになるだろう。「木々の密集  
した森そのものは、決して書物には収められない」<sup>21)</sup>と、だがその一部を  
おそらくはセザンヌがサント・ヴイクトワールの山をモチーフとした  
数々の絵画作品において成し遂げたように、任意の時間と場所における現  
実の断面は色調の転移という波動の構造化のプロセスを経て、自然の存在  
に、あるいは宇宙全体に類推的な関係を結び、これと共鳴するのである。

マラルメにとって「詩の危機」とは、彼のユゴーに対する例えば「あら  
ゆる散文を、哲学も雄弁も歴史も、ことごとくこれを詩に追い込んでしま  
った」という類の否定的な評価に如実に現われているように、詩を意味の  
言説と、詩以外のものと混同することによって詩そのものの存在意義を失  
うことであった。その代わりヴェルレーヌに現われたような詩の言葉の響  
きとしての音楽の可能性は「人間の魂そのものがひとつの旋律である」と、  
純粹詩の観念のさきがけとして高く評価されるのである。

純粹著作には、語り手としての詩人の消滅が含まれる。詩人は語  
と語の動員された不等性の衝突を通じて、主導権を語群に譲りわたす  
のである。語群は一連の宝石の上に虚像の火が走るように、相互の反  
射を通じて火をともし、古来の抒情的な息遣いに現われような呼吸作  
用に、あるいはまた、熱烈に個性的に文章を組織する行為によって代  
わりながら。

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui  
cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée;  
ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée  
de feu sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en  
l'ancien soufflé lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de  
la phrase. (21)

つまりマラルメにとって詩の本質とは創造主体の感情的主観的表現で  
も、非合理的実体である主体を捨象した上で客観世界の冷静な描写、もし  
くは記述 *description* でもない。それは主体が作品の主導権を語に譲り渡  
すことによって、言葉と言葉がその関係において独立した単語にはないよ  
うな輝きを放つのに任せることなのである。言わば周到に準備された放任

状態の中で、自ずと非人称的な主語が立ち昇るのを待ち受ける構造を自覚的に形成することなのである。

作品が言説から乖離し、主体が消滅することによって自然にとっては永遠のものでありながら常に新しい真実を追究するのがマラルメにとっての芸術の意義であり、この点においてこそ、言説としての文学を離れた絵画が、マラルメが「詩の危機」において定義することになる「純粹詩」と同等の意味を持つのである。

マネとマラルメの出会いを通じて言わば文学と絵画はそれぞれに余計なものを払拭し、とりわけ因習的な方法と化した再現のレベルを超えることによって、それぞれに固有の価値を輝かせる。このとき詩は説明としての絵画を退け、絵画は思考を促す言説であることを廃棄することによって逆説的に、しかしより直接に両者が結びつくのである。

すでに 1864 年のエロディアド執筆の段階で友人のカザリスに「物を描くのではなく、それが生み出す効果を描くこと」*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.*<sup>22)</sup> の「きわめて新しい」詩学を語っていたマラルメにとっては、「印象派とマネ」は「詩の危機」の助走であり、マネは彼が詩において成し遂げようとしたことをすでに絵画において別様に示してくれている先輩だったのだとすることができよう。

### 3. 結びに変えて

しかしマラルメがマネを論じながら生命の営みを「再創造する」と言うとき、彼らは二人を結びつけたボードレールの眼差しの下にいる。なぜなら当時の美術評論家デュランティも、詩人ラフォルグも印象派のうちにより正確な戸外における自然観察の成果しか見ようとしていなかったこの時代に遡ること十数年、すでにボードレールは「1859 年のサロン」において自然を『再創造する』という言葉を用いているからだ。彼はドラクロワの世界が完成した部分の事後連結によって全体を構成するアカデミックな方法に反し、前述したように「ひとつの世界」として、重層的に完成されるものと指摘していたはずである。それはボードレールがドラクロワのうちに見た現実世界の再現ではなく、世界の再創造であったからである。

近代にいたってドラクロワのロマン主義はイメージを夢の現実に、内面の表出手段に転移させた。この場合もまた色彩や形態が精神的価値を帯びこそすれ、いやまさにそれゆえにこそ、自然の再現ではありえない。ボードレールの言う「再創造」はこのような矛盾を主体の側から、外部を犠牲

にした上で統一することによって成立する。そのとき芸術家のうちに含まれるはずの外部は、従って内面の欲求に見合った形に整理されたものでなくてはならず、同時にそのような操作を一方的に可能にする内面の圧倒的な勝利である。彼がフランスにおいて真っ先にワグナーを認めるというよりは彼に心酔したのはこの意味では決して偶然ではない。<sup>23)</sup>

だがここで注意しなければならないのは、ボードレールにとっては再創造された世界とは、まさに現実の中に自己の内面と照応する部分を見出した結果得られたものであったという点である。もともとドラクロワは絵画を現実と内面に掛け渡すべき橋と考えていた。詩人はそれを受け継ぎ、さらに自己といい、主体という非合理の実体を観照する意識のレベルとして「夢」という観念を援用する。ただしその夢には統一性がなくてはならず、まさに現実には不可能な、完結した意味の世界として現われるものでなくてはならないのである。

この統一性への、まさに「万物照応」の基底をなす、暗くまた深き統一への要請が、創造主としての『神』の概念を喚起する。そしてそれは主体としての自己の神格化に結びつく。確かに客観世界の断片の散逸、混乱、あるいは混沌は、内面における主観的統一によって救われるのかもしれない。だがこうして主観と客観の間には決定的な乖離が生じ、やがて「精神と感覚の高揚」transport de l'esprit et le sens のうちにそれを作り出す素材となった客観世界は消えることになるだろう。

前述したようにクールベのレアリズムは、このような抒情に対する健康的な反動であった。だが現実の描写を私心なく行えば、今度は逆に主体が消える。ボードレールはこのような乖離に身をさらし、引裂かれながらも、外部世界に対しては飽くことなき好奇心を持続させることで危機を回避しようとした。そのような営為はやがて以下のような、マラルメの出現を予告するような、コンセプトとなって結実する。

現代のコンセプトに従えば、純粹芸術とは何か。それは主体と客体を、芸術家の外部世界と芸術家自身とを同時に含む暗示的魔術を創造することである。

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.<sup>24)</sup>

主体と客体の乖離からは、とりわけ抒情と言う名の主体性へのこだわりと沈潜からは何も生まれぬことを自覚したこの詩人には、すでに『実存は本質に先立つ』と言い、他者との関係性において初めて主体性が成立するとしたサルトルの実存主義を先取している観がある。さらに言えば模索のプロセス、その行為の時間における展開が、例えばブルーストの「失われたときを求めて」のように、話者がこのような方法論を自覚したとたんに作品が終わるという大部の作品の実質にすらなりうるのである。

とは言え、マラルメが直面したのはこの主体と客体の消失の狭間にあって、いかにして世界の再創造が可能かという、さらに困難な問題であった。現実の自然は絵画以前に、人の手になる描写以前に厳として存在している。絵の具の色なぞ自然のなかに人間が見出しうる色の種類に比べたら物の数ではない。彼は自然主義の実証的態度を、作品の現実への委任を退けつつも、決して細部の微視的描写を否定していない。脈絡を欠いた断片の群がりの中に、常に生きていながら、生成しながら一瞬のうちに死に絶え、消えていくものの仄かな反映を見ているのである。

マラルメにとってマネの印象主義は現実再現の無力の、見事な、しかし意図せざる現われであった。「印象派の画家とエドゥアール・マネ」においてマラルメがこの画家において見て取ったものは、物質と非物質、存在と非在、生と死の循環と交錯、さらには共存であったということが出来るだろう。

だがそのような見方の淵源をたどれば、例えばボードレールが道に転がる腐乱死体が暗示するとした「腐肉」の最終節に歌われた詩人たる者の使命と自負を、そのまま理論化しているとも思えてくるのはわたしばかりだろうか。

そうだ！あなたもこうなる。おお、優美の女王よ  
最後の秘蹟の後に  
野草の下、毒々しい花々の下で  
遺骨に囲まれて腐れ落ちるときには

そのときは、おお、わが美女よ。蛆虫に言いなさい  
接吻であなたを食い尽くすだろう蛆虫に  
わたしが腐敗し去った愛の形と  
神聖なる精髓を守ったのだと

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,  
Après les derniers sacrements,  
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,  
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! Dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés !<sup>25)</sup>

もちろん描かれている対象は違っている。一方は腐乱死体であり、一方は幼子を育てながら家事にいそむ若い主婦である。テーマとしても一方は死と消滅、一方は光と外気の中の生命。にもかかわらずすべての粒子的分解とその循環という意味において、見えるものから見えないものを、また見えないものから見えるものを照射する眼差しの「強度」において、両者の隔たりはいかばかりなものであろうか。筆者としては改めてボードレールの未だ誰も汲み尽くしてはいない深さと広さの前に慄然とする思いである。

なお、本論は 2002 年 2 月に筆者が横浜日仏学院で行った講演の原稿に加筆、修正を加えたものである。

#### 注

- 1) *Mon Cœur mis à nu*; in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II. p.701. 以下、Baudelaire と略す。
- 2) *Lettres à Baudelaire*, Claude Pichois, A la Baconnière, Neuchatel. 230
- 3) Charles Baudelaire, *Correspondances*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II. p.482
- 4) この点については拙稿「裸体のイメージからイメージの裸体へ」、立教大学フランス文学大 29 号、43-79 頁を参照のこと。
- 5) Cf. *Manet*, in Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard. IX.
- 6) Cf. Baudelaire, *Salon de 1846*, II. 493-496. Hiroji Nakajima, *Baudelaire*

- et quelques artistes de son temps*, thèse de doctorat du 3<sup>ème</sup> cycle, présenté à Paris III, 1976.
- 7) Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade. Ed. Présentée et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, 1998. 以下 Mallarmé と略す.
- 8) Ibid.
- 9) Geroges Bataille, op. cit., p.128.
- 10) Mon Salon, in *Bon Combat*, p.104. Emile Zola, Hermann, Paris.
- 11) *Manet 1832-1883, Catalogue de L'exposition*, Paris 1983, p.282.
- 12) Mallarmé, I. 713.
- 13) Ibid. 720.
- 14) *Les impressionists et Edouard Manet*, in Les écrivains devant l'impressionisme, textes réunis et présentés par Denyes Riout, Macula, 1998, Paris, なおこのテキストは Phillipe Verdier による The Impressionists and Edouard Manet (Documents Stéphane Mallarmé I に再録) からの翻訳で, 最初は Gazette des Beaux Arts に発表されたものである.
- 15) Ibid. p.88
- 16) Ibid. 92.
- 17) Ibid. 90.
- 18) Ibid. 95.
- 19) Ibid. 91.
- 20) Yves Peyré, in *Mallarmé 1842-1989 un destin d'écriture.*, sous la direction d' Yves Peyré, Gallimard, Paris, 1998. p.89
- 21) Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, éd. établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, p.366.
- 22) Mallarmé, éd. de 1945, op. cit. p.663.
- 23) ワグナーとの関連については、拙稿「ボードレールとワグナー」、ユリイカ、ボードレール特集号を参照。
- 24) Baudelaire, II. 598.
- 25) Ibid. I, 31.

#### 図 版

- (1) Constantin Guys, *Grisette*



- (2) Manet, Mallarmé 訳, Poe, *Corbeau* のための挿絵.
- (3) Manet, *Portarit de Mallarmé*
- (4) Manet, *Portrait d'Emile Zola*
- (5) Manet, *Le Linge*